

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Der Führer. 1933-1936 1934**

76 (18.3.1934) Musik der Deutschen



# Musik der Deutschen

Beilage des „Führer“

Jahrgang 1934, Folge 3

## Erziehung zum Lied

Von  
Georg Bollertun.

Der bekannte Komponist, Prof. Bollertun, dessen Oper „Der Freischütz“ auch in Karlsruhe aufgeführt wurde, ist als „Erzieher zum Lied“ an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen worden.

Das Volkslied ist zweifellos die Grundlage unserer gesamten Musik. Solange das Volkslied gedeiht, d. h. solange es neu geschaffen wird, frönt der Kunstmusik ein lebendiger Quell zu, der sie nährt und so am Leben erhält. Die Musik jedes Volkes fängt sich in ihrem Fundament auf das Volkslied, das die Eigenschaften des Musikschaffens des betreffenden Landes charakteristisch ausprägt. Ein Beispiel: Wählte man nicht, daß die auch in Deutschland viel gesungenen „Schlager“ des italienischen Volksliedes — „Dio mio“ und „Santa Lucia“ — reinste Produkte der Volksmusik sind, könnte man sie für Operarien eines Bellini, Donizetti oder Verdi halten. Auch die in den Nachkriegsjahren in der ganzen Welt weitverbreitete russische Musik schöpft aus dem Schatz des Volksliedes. Tschajkowskij benutzte russische Volkslieder sogar in seinen Symphonien. Auch der so kosmopolitisch sich gebärdende Strawinski verdankt seinen ersten Ruhm dem Ballett Petruschka, einer glänzenden Bearbeitung russischer Volksliedthemen.

Gerade das deutsche Lied, das uns allen so am Herzen liegt, trägt im höchsten Maße alle charakteristischen Zeichen unserer herrlichen deutschen Musik: Innigkeit, Gefühlswärme und Tiefgründigkeit. Alle diese Eigenschaften sind in reiner Form im Volkslied vorhanden. Das ursprüngliche Volks- und Tanzlied, aus grauen Zeiten stammend, in denen sich auch seine Anfänge verlieren, war der musikalische Ausdruck eines naturhaften Volksempfindens. Das deutsche Kunstlied nimmt eine ganz besondere Stellung ein, da es einzigartig ist. Es hat in seiner Entwicklung zwei Höhepunkte erlebt, den ersten bereits im 17. Jahrhundert. Der Königsberger Komponist Albert sowie Johann Adam Krieger, der Schöpfer des sogenannten Gesellschaftsliedes, und Heinrich Schütz, waren die Meister, die dem deutschen Lied der Barockzeit den Gipfel zu erreichen halfen. Den zweiten Höhepunkt — diesmal im 19. Jahrhundert — repräsentiert Franz Schubert, den wir zugleich als den unbefruchteten Meister, den wahren Fürsten des Liedes, bezeichnen müssen. Zu ihm führt alles auf dem Gebiete des Liedes und wird von ihm zurückgeführt. Schubert pflegte alle Formen des Gesanges, vom Volkslied an über das Strophienlied bis zum durchkomponierten Lied. Das Volkslied ist die einfachste Form des Liedes. Das Strophienlied enthält eine und dieselbe Melodie zu allen Versen. Hier sind die Grundzüge des Volksliedes auf das Kunstlied in einer gewissermaßen verfeinerten Form übertragen. Bei dem durchkomponierten Lied entwickelt sich die Musik, ungebunden an Strophen, einem Tongemälde gleich. Das Schubert-Lied enthält in sich die Keimzelle des Musikdramas, das durch Richard Wagners unvergleichliche Kunst die ganze Welt erobert hat. Im „Erlkönig“ beispielsweise ist das ganze Drama des Goethe'schen Gedichtes gestaltet. Der Vortragende hat, von der Musik dramatisch unterstützt, den ganzen Vorgang plastisch darzustellen und sowohl die Stimme des Vaters, die Stimme des Kindes und die Stimme des gespenstischen Erlkönigs zu erschütterndem Ausdruck zu bringen. Die weniger bekannten Lieder wie „A. B. Der Zwerg“, „Der Doppelgänger“ und „Totengräbers Heimweh“ sind für das musikalische Wesen des Schubert'schen Liedes gleichfalls charakteristisch. Das Lied „Die junge Nonne“ könnte man als den Typus eines Musikdramas in kleinster Form ansprechen. Hier ist eine knappe dramatische Handlung musikalisch meisterhaft untermauert. Selbst Richard Wagner verdankt nach seinem eigenen Zeugnis viele musikalisch-dramatische Anregungen dem Studium Schubert'scher Lieder. Nur sehr wenige wissen, daß der Liederkomponist Schubert eine ganze Anzahl Opern komponiert hat, denen jedoch der Erfolg versagt blieb, da dem genialen Schöpfer des Liedes der für die Bühne notwendige dramatische Nerv fehlte.

Im 19. Jahrhundert unterscheiden sich zwei Liedstilen. Das eine nennen wir das Charakterlied, wie es gerade Schubert geschaffen hat. Die Reihe setzt sich fort über Robert Franz und Brahms bis zu Hugo Wolff. Dieser Komponist ist in seinem Liedschaffen der an eine große schöpferische Genies und erscheint beinahe Schubert ebenbürtig. Die andere Linie möchte ich Langlied nennen. Das Urbild des Langliedes finden wir im Schaffen Robert Schumanns, dessen Schaffen gerade im Langlichen kulminiert, und zwar auch hinsichtlich der Gesangslinie. Während bei Schubert viele Lieder eine dramatische Einstimmung haben, sind die meisten Gesänge Schumanns rein lyrische Gebilde. Diese Linie geht über den zu

unrecht wenig beachteten Wilhelm Jensen, Franz Liszt bis zu Richard Strauß, zwischen dessen beiden Stilen steht Ludwig Voewe, ein nicht allzu individueller Gestalter, aber beachtenswerter Balladentkomponist.

Wie steht es nun mit der Erziehung zum Lied, dessen Entwicklung wir uns vergegenwärtigen müssen, um die Bedeutung des Liedes zu erfassen? In der Entartungszeit der 14 Nachkriegsjahre waren auf dem Gebiete des Liedes, wie ja leider überall, aus Spielerei und Snobismus Produkte geschaffen worden, die schon deshalb keinen Bestand haben konnten, weil sie sich gegen den Charakter der menschlichen Stimme richteten. Das Lied als solches wurde allmählich weniger „getragt“. So mußten auch die jungen Sänger aus wirtschaftlichen Gründen ihr Interesse mehr der Oper als dem Lied zuwenden. Die Folge war, daß der Opernsänger nur nebenbei auch Liedersänger wurde. Man muß bedenken, daß deutsches Kunstlied und Arie verschiedenen Bedingungen unterworfen sind und dem Vortragenden auch

verschiedene Aufgaben stellen. Das Wesen der Arie ist eine geschlossene Linie, die eine rezonanzfähige Stimme verlangt. Beim Lied dagegen entscheidet die Farbe der Stimme. Der Liedersänger muß befähigt sein, die Zwischenfarben abzutönen. Die Aufgabe des Erziehers zum Lied ist vor allem, der jungen Sängergeneration die Idee des Liedes näherzubringen. Auch die Dichtung muß hier, zumal die Lyrik meist von den größten Meistern des deutschen Wortes — z. B. Goethe, Schiller, Uhland, Eichendorff — stammen, ihre besondere Beachtung finden. Man darf nicht vergessen, daß jedes Lied zur Hälfte aus Dichtung und zur Hälfte aus Musik besteht. Die zweite außerordentlich wichtige Aufgabe ist, den Begleiter heranzubilden, an dem es bisher wahrhaftig fehlt. Wir haben unendlich viele Pianisten, sie alle fast haben aber bisher das Lied zu gering geschätzt. Dem Liedbegleiter muß das Spreßivo, die Ausdruckswärme, beigebracht werden. Die Aufgabe des Erziehers ist, Sänger und Begleiter näher zu einander zu bringen, so daß dann schließlich eine künstlerische Vereinigung stattfindet, bei der die Leistung beider zu einem harmonischen Ganzen verschmilzt.

der ganzen europäischen Musikwelt begeistert anerkannt wurden.

Auch nach Stamitzens Tod hat die Mannheimer Schule weiter geblüht, eine große Anzahl seiner Schüler waren ausgezeichnete Musiker; neben seinem Sohn Anton Stamitz ist hier besonders Franz Xaver Richter zu nennen und Johann Schobert, der den neuen Stil auf die Klavier- und Ensemble-Musik übertrug. Der bedeutendste war aber zweifellos Christian Cannabich, Stamitzens Nachfolger; man hat ihn mit Recht als das Verbindungsglied zwischen Stamitz und Mozart bezeichnet.

Das ganze blühende Musikleben Mannheims war mit einem Schlag dahin, als Kurfürst Karl Theodor, sein bayerisches Erbe antretend, 1778 nach München übersiedelte. Sein berühmtes Orchester mit Cannabich an der Spitze nahm er in seine neue Hauptstadt mit.

Doch hiervon ganz abgesehen, die führende Rolle Mannheims im deutschen Musikleben wäre doch zu Ende gewesen. 1750 komponierte Haydn seine erste Symphonie, 1764 entstanden die ersten des 8-jährigen Mozart und 1793 siedelte Beethoven von Bonn nach Wien über! Es ist aber bezeichnend für die Bedeutung der Mannheimer, daß im Jahre 1794 (!) noch eine Stimme sagte: „Haydn fängt man an neben Cannabich, Karl Stamitz und Konforten zu dulden.“

Die große Wiener Klassik hat in kürzester Zeit den Auf der Mannheimer verlassen lassen; sie wurden gänzlich vergessen. Wie ist nun ihre Bedeutung für unsere Gegenwart? Es wird für den Liebhaber und verständnisvollen Freund alter Musik immer eine besondere Freude sein, die zum Teil wirklich feinsinnigen Werke, besonders Stamitzens, zu hören. Die breite Öffentlichkeit aber hat durch die großen Meister deutscher Klassiker, durch Haydn, Mozart, Beethoven, ein so unverrückbar festgelegtes Bild der klassischen deutschen Symphonie bekommen, daß sie bei den Werken der Mannheimer hauptsächlich bemerkt, wo sie hinter der Erfüllung noch zurückbleiben; die Tragik des Vorgängers und Wegbereiters!

Willy Brandt.

## Mannheim, der Geburtsort der deutschen Symphonie

Der Glanz der Namen Haydn, Mozart und Beethoven hat einen solchen Glorienschein um Wien gewoben, daß uns Wien und die neue deutsche Symphonie untrennbar verbunden worden sind. Und das mit Recht! Aber diese Vormachtstellung Wiens hat rund 100 Jahre lang vergessen lassen, daß die deutsche Symphonie in ihrer klassischen Form nicht von dort ihren Ausgang genommen hat, sondern von dem damaligen kurfürstlich pfälzischen Mannheim.

Trotzdem auch hier ein einzelner genialer Künstler die Ideen seiner Zeit zusammenfaßte, so daß sein Werk als ganz naturnotwendig

Auffaßen: es waren dies sechs Orchestertrios — „Sonaten“ genannt — die bewußt auf die Ausbildung des Generalbasses als Bestandteil der Notierung verzichteten, auf den sogenannten bezifferten Bass. Das bedeutete nicht nur eine weitere Verbreitungsmöglichkeit der Musik an alle Liebhaber, denen die Auflösung der strengen klassischen Notierung zu schwer war; der Verzicht auf diese Vorherrschaft des starken Untergrundes führte ganz von selbst dazu, daß auch die Bassstimme organisch mit den übrigen zusammengeführt wurde. So bildet dieses merkwürdige Erfindungswerk — sofern die überlieferte Bezeichnung „opus 1“ richtig ist — das Zwischenglied zwischen der Kunst Händels und Bachs und der Wiener Klassik. Formal war von Wichtigkeit, daß Stamitz in der Symphonie alsbald als vierten Satz das Menuett einführte.

Ebenso bedeutungsvoll war die Ausbildung des ersten Sonatenbasses, dessen klassische Prägung wir bei Stamitz vorgebildet finden; er bringt stets neben dem ersten Thema ein zweites, dann das erste nicht, wie es bisher üblich war, in einfacher Wiederholung, sondern in einer, wenn auch bescheidenen Durchführung.

Die Ausdrucksfähigkeit, die melodische Ausbildung war bestimmt durch verschiedene Eigenarten des Vortrags und der Komposition, die damals verblüffend neu wirkten. Am berühmtesten ist die Einführung des Crescendos und des Decrescendos geworden. Es ist nun aber nicht so, als ob Stamitz es erfunden hätte, die Italiener haben, vor allem im Gesangsvortrag, dieses Kunstmittel schon gekannt. Aber Stamitz hat es zum ersten Mal benutzt und folgerichtig in Orchesterwerken angewendet. Nachdem gerade die Nachfolger Bachs und Händels erkannt waren in ziemlich monotoner, rein nach den Regeln des Kontrapunktes bestimmter musikalischer Kunstübung kann man sich den Eindruck dieser neuen Orchestersprache auf die Zuhörer wenigstens einigermaßen vorstellen. Eben dahin gehört auch die Einführung eines Kunstmittels, das später als „Beethoven'sches Piano“ bekannt geworden ist: im Auftakt Crescendo, auf dem guten Taktteil tritt das erwartete Forte plötzliches Piano! Hier hat Beethoven unmittelbar auf Stamitz zurückgegriffen, Haydn und Mozart haben diese Eigenart nicht übernommen; dagegen wurde für Mozart wichtig der sogenannte „Mannheimer Seufzer“, wo ein kurzer Vorhalt von der höheren Stufe heruntergezogen wird auf eine länger ausgehaltene tiefere Note. Dieses Kunstmittel hat der ganzen Mannheimer Musik, die es im Übermaß anwendete, etwas Schwärmerisches u. Weichliches gegeben. Man könnte sich vorstellen, daß dieser Seufzer den Vater Mozart, der aber selbst unmittelbar auf Stamitz fußt, veranlaßte, den Sohn zu warnen vor dem „vermanirten Mannheimer Gott“.

Wir können uns heute gar nicht mehr vorstellen, welche Wirkung diese neue Tonsprache auf die Mitwelt ausgeübt hat, in Deutschland wie im Ausland. Nicht nur, daß Stamitz selbst überschwenkelig gefeiert wurde — „zu allen Zeiten soll der Name des Mannes heilig sein“, rief man emphatisch aus! —, Hunderte von Symphonien deutscher Musiker, die in der Mehrzahl Schüler von Stamitz sind, wurden von den großen Musikverlegern in Paris, London und Amsterdam herausgegeben; die „Symphonies d'Allemagne“ und „La melodia Germanica“ waren Begriffe geworden, die in



Christian Cannabich

wirkte — und das macht ja einen sehr bedeutenden Teil des Genies aus! —, waren in Mannheim die Vorbedingungen für ein ungewöhnlich hochstehendes Musikleben so gegeben wie in kaum einer anderen deutschen Stadt. Der kunstliebende Kurfürst Karl Theodor besaß den Chorgel, eine der besten Opern und eines der hervorragendsten Orchester Deutschlands zu haben; gab es doch Jahre, wo er für Theater und Musik 200 000 fl. ausgab. Besonders wird an dem Orchester hervorgehoben: der gleiche präzise Vortrag, die feurige leuchtvolle Exekution und die Gleichheit der Vogenstriche.

Für Mannheims Musikleben war es vielleicht der wichtigste Tag, als der damalige Kurprinz Karl Theodor bei der Kaiserkrönung Karls VII. in Frankfurt a. M. Johann Stamitz als Violinvirtuosen spielen hörte; er erregte ihn sofort als Kammermusiker und ernannte ihn 1745 zum Kammermusikdirektor. Dieser Mann war es, der der deutschen Symphonie ihre neue Form und damit großenteils einen neuen Inhalt gab.

Johann Stamitz ist in Deutschbrod in Böhmen 1717 geboren worden — er war also bei der Berufung nach Mannheim 25 Jahre alt —, gestorben ist er 1757 in Mannheim.

Schon sein erstes Werk erregte beispielloses

## Musiker-Anekdoten

### Mozart und der Sänger

Der Sänger Schifanoeder, dessen humoristischer Einschlag Mozart sehr gefiel, sang einmal den Papageno in der „Zauberflöte“, und als er zu dem lautlichen Liedchen: „Ein Mädchen oder Weibchen...“ kam, bediente der Komponist selber hinter den Kulissen das zu dieser Arie gehörige Glockenspiel, das die Zwischentakte angab. Papageno imitierte nur auf der Arrappe diese schelmische Begleitung. Mozart machte sich nun einen Sport daraus, das Glockenspiel recht lange auszudehnen — er spielte und spielte, bis den Papageno auf der Bühne während die Ungebild packte; endlich hielt er's nicht mehr aus, schlug unvermittelt auf sein Pappinstrument und brüllte es laut an: „Geh, jetzt holt endlich's Maul!“

### Mozarts Nase

Wie bekannt, besaß Mozart neben seinem kompositorischen Genie auch eine ungewöhnlich große pianistische Begabung, deren Ansätze sich bereits beim kleinen Knaben zeigte, und die ihn späterhin zur Bewältigung der schwierigsten Musikstücke befähigte. Einmal brachte er sein neuestes Klavierwerk Haydn zur Überprüfung und wettete mit ihm um eine Flasche Wein, daß er die eine Passage darin nicht werde spielen können: die Stelle war esstimmig und wie Haydn bekennen mußte — tatsächlich nicht ausführbar. Da setzte sich Mozart mit spitzbübischem Lächeln ans Klavier und spielte die Passage mit Eleganz und Feuer: zehn Finger hirschten stürmisch über die Tasten, den ersten Ton aber — spielte die Nase mit.

### Wie Schuberts „Ständchen“ entstand

Franz Schubert fielen die holdsten seiner Melodien oft auf seinen vielen Spaziergängen rings auf den Höhen um Wien ein. Und dann war ihm auch jeder Platz und jede Möglichkeit recht, um sie aufzuschreiben. Einmal, bei so einer Sonntagswanderung mit Freunden, traf er im Wirtsgarten „Zum Bierfad“, allwo es schon lustig herging, bei Kegelschieben und Tanzmusik einen Freund an; der sah am Tisch und las in einem Buch, Schubert nahm ihm aus der Hand und begann darin zu blättern, sein Auge fiel durch einen Zufall auf ein Gedicht, ein paar verkommene Augenblicke sah er darauf nieder...

„Jetzt ist mir grad eine schöne Melodie dazu eingefallen“, sagt er plötzlich, „hätt' ich bloß Notenpapier!“

Der Freund begriff den Wert der Situation. Schnell langte er sich einen Speisebeutel vom Nebentisch, zog Notentlinien auf der Rückseite und Schubert schrieb darauf, mitten im Käse und Wirtshausgetriebe, zwischen Kegeln und Gästegespräch — sein unvergängliches „Ständchen“.

R. L.